



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Przestrzenie trywialne? : marginalizowana twórczość Eriki Mann

Author: Petra Buchta

Citation style: Petra Buchta. (2015). Przestrzenie trywialne? : marginalizowana twórczość Eriki Mann. W: A. Świeściak, S. Trela (red.), "Strychy / piwnice : inne przestrzenie" (S. 169-188). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Petra Buchta

PRZESTRZENIE TRYWIALNE?
MARGINALIZOWANA TWÓRCZOŚĆ
ERIKI MANN

RODZINA MANNÓW

Wśród gigantów literatury niemieckiej nie sposób przeoczyć przedstawicieli rodziny Mannów. Mimo bezdyskusyjnej sławy Tomasza Manna, autora *Czarodziejskiej góry* czy *Śmierci w Wenecji*, do kanonu weszła również proza Heinricha Manna, brata Tomasza, oraz syna tytana literatury niemieckiej Klausa. Napisana przez niego powieść *Mefisto*, będąca odbiciem czasów narodowego socjalizmu, opisywała również dzieje jego własnej rodziny. W tej powieści z kluczem główny bohater, karierowicz Hendrik Höfgen, wykorzystuje zmieniające się nastroje polityczne dla własnych potrzeb, pnąc się po szczeblach kariery zawodowej. Jednym ze sposobów, w jaki zamierzał osiągnąć szczyt, był związek z córką człowieka, który miał niebagatelny wpływ na ówczesną niemiecką politykę. Prototypem tej postaci w powieści Klaus Manna był Gustaf Gründgens — aktor, reżyser i dyrektor teatrów, uważany za najbardziej utalentowanego i wpływowego aktora okresu III Rzeszy. Prawdziwy jest również wątek małżeństwa dla zysku — Gründgens ożenił się z Eriką Mann dla protekcji jej ojca oraz prestiżu i koneksji.

Mimo że rodzina Mannów wiodła prym w kręgach literackich, żadne z dzieci Tomasza i Kati nie powtórzyło sukcesu ojca. Golo, Monika, Elisabeth oraz Michael byli w oczach Tomasza Manna

jedynie jego biologicznym potomstwem, a nie dziedzicami myśli czy spadkobiercami kunsztu literackiego¹. Klaus, stojąc w cieniu ojca i borykając się z własną homoseksualnością, nie udźwignął spoczywającego na nim ciężaru odpowiedzialności oraz braku zrozumienia ze strony publiczności — na skutek wielu osobistych i zawodowych porażek popełnił samobójstwo. Jego los podzielił Michael, kiedy dowiedział się, że był dzieckiem niechcianym. Erika, najstarsza z dzieci Tomasza Manna, początkowo również nie przynosiła ojcu radości. W listach Tomasza do Heinricha Manna znajdziemy fragment, w którym Tomasz stwierdza, że narodziny córki stanowią jego osobistą porażkę, ponieważ oczekiwał syna, który mógłby być podobny do niego: „A więc dziewczynka: rozczarowanie dla mnie, przyznam się przed Tobą, bardzo chciałem chłopca i nadal tak jest. Dlaczego? Trudno powiedzieć. Syna uznałbym za coś bardziej poetyckiego, bardziej niż kontynuację i nowe rozpoczęcie mnie samego w nowych warunkach”².

Najstarsza córka okazała się jednak dla ojca więcej niż spełnieniem oczekiwań pokładanych w nienarodzonym synu. To właśnie ona była przy nim, wspierała go, służyła pomocą w najróżniejszych przedsięwzięciach — poczynawszy od ratowania manuskryptów przed konfiskatą przez nazistowskie władze³,

¹ Stosunek Tomasza Manna do dzieci był zróżnicowany. Jego ulubienicami były Erika i Elisabeth, które darzył głębokim uczuciem i wobec których był bardzo wyrozumiały. Względem synów oraz Moniki ojciec często wyrażał dezaprobatę. Z tego powodu emocje zawarte we wspomnieniach poszczególnych dzieci są diametralnie odmienne: Erika i Elisabeth podkreślają pozytywne zachowania ojca, Monika uwypukla jego wady i niedociągnięcia. Wartościowaniem swoich dzieci Tomasz Mann ograniczał im przestrzeń kontaktu z samym sobą. Wyjątek stanowiła Erika, która jak nikt inny umiała porozumieć się z ojcem: w trudnych sytuacjach potrafiła poprawić mu humor, towarzyszyła w licznych wyjazdach oraz miała dostęp do jego literackiej sfery intymnej, tj. do manuskryptów noblisty, które na jego życzenie korygowała.

² T. MANN: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Briefe I. T. 21*. Frankfurt/M. 2001, s. 332. Wszystkie cytaty zaczerpnięte z dotychczas nieprzetłumaczonych publikacji przytoczone zostały w tłumaczeniu autorki artykułu.

³ W kwestii brawurowej akcji włamania do opuszczonego w Monachium domu oraz przechwycenia manuskryptów, które niewątpliwie zostałyby zniszczone

poprzez korektę tekstów, na tłumaczeniu na język angielski podczas oficjalnych uroczystości skończywszy. Jak twierdzono, Erika była głosem Tomasza Manna. Choć używała jego języka w swoich formach felietonowych i artystycznych, filozofia, jaka za nim stała, była w jej tekstach zupełnie inaczej interpretowana. Katarzyna Jedynakiewicz-Mróż pisze, że pisarstwo Eriki Mann bazowało – w przeciwieństwie do twórczości jej ojca – na wycuciu zasad moralnych i było znacznie bardziej emocjonalne aniżeli intelektualne, i tylko częściowo opierało się na podwalinach teoretycznych, leżących u podstaw literackiego stylu noblisty.

ERI I CZARODZIEJ

Przestrzeń, która jest tematem przewodnim niniejszego tekstu, zostanie przedstawiona w kolejnych podrozdziałach na trzy różne sposoby. Pierwszym elementem rozważań będzie biografia Eriki Mann, która nieprzerwanie szukała własnej niszy artystycznej i zawsze dążyła do niezależności. Wątek biograficzny ma zasadnicze znaczenie dla zrozumienia relacji córka–ojciec, odzwierciedlającej przemiany społeczne w Niemczech okresu międzywojnia; jako taka – to drugi aspekt przestrzenności w tym tekście – pozwala się ona interpretować również jako obszar rosnącego znaczenia społecznego kobiet oraz liberalizacji stosunków społecznych opartych na podziałach płciowych. Ostatnią przestrzenią, której przyjrę się bliżej, będzie związana z życiem zawodowym Eriki Mann przestrzeń teatru oraz tekstu. Zastanowię się też nad tym, czy wymienione trzy aspekty przestrzeni można uznać za równoważne w życiu córki noblisty. Czy aktorka świadomie kreowała

przez nazistowskie władze, badacze prezentują dwa odmienne stanowiska. Irmela von der Lühe przypisuje ten czyn Erice zgodnie z relacją zamieszczoną w książce rodzeństwa *Escape of Life*. Historyczka Katarzyna Jedynakiewicz-Mróż w polskiej biografii Eriki Mann konstatuje, iż to Golo narażał życie, aby rzezone manuskrypty przetransportować do Szwajcarii. Zob. K. JEDYNAKIEWICZ-MRÓZ: *Zawsze pod prąd. Życie Eriki Mann (1905–1969)*. Warszawa 2013, s. 85.

przestrzeń wokół siebie, czy podporządkowywała ją warunkom życia rodzinnego lub nastrojom społecznym i politycznym?

W stwierdzeniu Tomasza Manna⁴, że narodziny córki są czymś mniej wzniosłym, niż byłyby wyczekiwane narodziny syna, porbrzmiewają echa tendencji społecznych dominujących w Niemczech na początku XX wieku. Narodziny mężczyzny w nowych warunkach: brak gwarancji spełnienia, perspektywa rozczarowania z powodu asymetrii relacji społecznych opartych na podziałach płciowych — tego rodzaju rozważania towarzyszyły człowiekowi, który dorastał w społeczności stanu mieszczańskiego końca XIX wieku, gdzie kładziono duży nacisk na wiarygodne odegranie z góry przewidzianej roli społecznej. Początkowy zawód, jaki przyniosły narodziny córki, w ocenie ojca mającej stanowić jedynie przedłużenie rodu, postawa Eriki przemieni w szacunek i zaufanie⁵. Jej narodziny stają się pretekstem do dodatkowych przemyśleń. Mann wyraża życzenie, żeby córka mogła pogłębić jego duchową relację z płcią ‘przeciwną’, o której właściwie — mimo że jest przecież żonaty — nic nie wie⁶. Liczy na to, że relacje z córką pomogą mu wypracować *modus operandi* wobec kobiet⁷.

⁴ Ojciec zwracał się do córki pieszczotliwie Eri, ona natomiast listy do niego rozpoczynała apostrofą „Lieber Zauberer”, czyli „Kochany Czarodzieju”, później zastępując ją skrótową wersją „Lieber Z.”. Zob. E. MANN: *Briefe und Antworten I*. München 1984, s. 9, 66.

⁵ Zob. I. VON DER LÜHE: *Erika Mann. Eine Lebensgeschichte*. Reinbek 2009, s. 13.

⁶ Zob. T. MANN: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe...*, s. 333. Życzenie Manna koresponduje jednoznacznie z myślą Freuda o nieodgadnioności kobiecej natury. Freud, który formułował pytania o potrzeby i pragnienia kobiet, starał się udzielić na nie odpowiedzi w swoich wykładach, opublikowanych między innymi we *Wstępie do psychoanalizy*.

⁷ Mimo iż Tomasza Manna fascynowały kobiety wykształcone, przedsiębiorcze i o liberalnych poglądach, nie rozumiał ich, jak również nie widział perspektyw ich dalszego rozwoju, a tym samym nie przypisywał im znaczących ról społecznych, jakie mogłyby odegrać niejako obok funkcji matki i opieki domowego ogniska. Przestrzeń społeczna kobiet pokolenia Tomasza Manna nie przewidywała ich uniwersyteckiego wykształcenia czy pracy zarobkowej

Mann oczekiwał narodzin syna, który mógłby stać się spadkobiercą jego myśli, spełnić pokładane w nim nadzieje: zająć w przyszłości pozycję ojca; na świat przychodzi jednak córka, a syn, który będzie kolejnym dzieckiem noblisty, jedynie go rozczaruje⁸. Czy zatem Erika, która stała się ojcu wyjątkowo bliska⁹, w pełni spełniała jego oczekiwania i czy jej wartość wyczerpywała się w relacji ojciec–córka? Redukcja funkcji, jaką Erika pełniła w świecie Tomasza Manna, wydaje się sporym nadużyciem — córka Manna jest podmiotem niezależnym (również od ojca). Jej wyjątkowość i bezkompromisowość stawiają ją czasami w pozycji zdecydowanie silniejszej niż pozycja ojca. Gdyby zaś Eri miała być jedynie „kontynuacją” ojca, powinna zostać przez

mającej na celu utrzymanie siebie i rodziny. Postawa niemieckiego noblisty dziwi przede wszystkim ze względu na koneksje rodzinne, w jakie wszedł, żeniąc się z Katią Mann, córką profesora matematyki Alfreda Pringsheima i wnuczką Hedwig Dohm, jednej z pisarek pierwszej fali feminizmu niemieckiego. Katia odebrała wszechstronne wykształcenie oraz uczęszczała nieformalnie na zajęcia na uniwersytecie. Jej wychowanie i otrzymane wykształcenie nie różniło się zasadniczo od tego, jakie otrzymali jej bracia. Właśnie otwartość umysłu i temperament córki profesora Pringsheima zauroczyły przybyłego do Monachium z Lubeki Tomasza Manna do tego stopnia, iż zaczął zabiegać o możliwość poznania dwudziestoletniej Kati Pringsheim. Podskórna obawa, jaką Tomasz Mann odczuwał początkowo względem nadmiernie wyemancypowanych kobiet, z biegiem czasu będzie malała. Zasadnicze znaczenie w tym względzie miał okres pierwszej wojny światowej. Również postawa życiowa Eriki dostarczy ojcu impulsów do przemyśleń nad nową, ale stale poszerzającą się przestrzenią społeczną młodego pokolenia kobiet.

⁸ Klaus nie poradził sobie z reakcjami literackiej publiczności, która najwyraźniej oczekiwała, że będzie twórcą o formacie ojca (a wybrał ten obszar, po jakim poruszał się jego ojciec, niejako sam więc prowokował porównania z nim, tym bardziej że w jego twórczości również powracały wątki rodzinne), nie radził sobie również ze swoją homoseksualnością.

⁹ Przedsiębiorcza i zaradna Erika zawsze potrafiła złagodzić zły humor ojca i chętnie spędzała z nim czas. Klaus natomiast odczuwał względem ojca szacunek i lęk. W oczach Tomasza Manna syn był zbyt wrażliwy, co wywoływało raczej jego poirytowanie niż potrzebę wsparcia. O córce w dniu jej trzydziestych urodzin wyraził się następująco: „To dziecko, nasze pierwsze dziecko, kocham ponad wszystko”. Zob. T. MANN: *Dzienniki. Wybór 1933–1934*. Przeł. I. i E. NAGANOWSCY. Poznań 1995, s. 135.

niego zdominowana — Tomasz Mann przyznaje jednak, że to zawsze ona „musi solić zupę”¹⁰. Czy zatem Tomasz Mann, mając społeczną przewagę nad córką, wywierał na nią presję, czy może to ona „przerosła mistrza”, umiejętnie motywując go do konkretnych zachowań? Opowiedziana przez Manna anegdota o doprawianiu zupy świadczy dobitnie o tym, że niezależność córki nie pozwalała mu na przejście nad nią kontroli. Co więcej, sugeruje ona, że córka korygowała jego działania. Tak było chociażby w przypadku oficjalnego stanowiska Manna wobec nacjonalizmu — Erika poniekąd wymusiła na ojcu jednoznaczną deklarację, ponaglając go do wydania oświadczenia, które ukazało się w czołowej gazecie szwajcarskiej „Neue Züricher Zeitung”¹¹. Na łamach tego dziennika pisarz wyraźnie potępił niemiecki reżim oraz stanął w obronie ludności pochodzenia żydowskiego.

Erika Mann funkcjonowała w świecie męskiej dominacji. Wrosła w nim jednak jako osoba przekonana o potrzebie stworzenia stabilnej przestrzeni społecznej dla kobiet, w której mogłyby one tworzyć własny dyskurs. Badaczka spuścizny Eriki Mann, Irmela von der Lühe, podkreśla, że Eri używała języka ojca w praktyce życia codziennego, podczas gdy on posługiwał się nim jedynie w swoich dziełach. Operowanie męskim dyskursem, po który sięgała córka autora *Śmierci w Wenecji*, było jednak w pełni uzasadnione i celowe — Erika wybierała to rozwiązanie, kiedy podejmowała tematy polityczne, język ten nie był jedynym znanym jej środkiem komunikacji ze światem. Dla własnego języka znalazła

¹⁰ G. MANN: *Meine Schwester Erika*. W: E. MANN: *Briefe und Antworten II*. München 1985, s. 241. Cytat ten nawiązuje do wydarzenia w rodzinnym domu Mannów — w trakcie posiłku, na który podano zupę grzybową, kilkunastoletnia Erika zasugerowała dosolenie potrawy, która po skosztowaniu wydała się reszcie rodziny niezdatna do spożycia. Zrozumienie powyższej anegdoty ułatwi fakt, iż działo się to podczas I wojny światowej, a wylanie zupy grzybowej, która uchodziła za rarytas, byłoby ogromnym marnotrawstwem. Od tego momentu Tomasz Mann odsyłał do tej anegdoty, aby podkreślić bezkompromisowość Eriki oraz jej umiejętność trafnego oceniania rzeczywistości.

¹¹ Zob. Tomasz Mann do Eduarda Korrodiego, Küsnacht, 3 II 1936. W: T. MANN: *Listy 1889–1936*. Warszawa 1966, s. 532, 536.

niszę, przestrzeń alternatywną, w której nigdy nie poruszał się jej ojciec. Początkowo posiłkowała się również odległymi jego pisarstwem formami: felieton czy komentarz nie wydawały się odpowiednie dla prozaika i eseisty, twórcy literatury wysokiej. Erika kierowała swoje teksty do innego kręgu odbiorców — pisywała do gazet, które trafiały do szerokiej publiczności. Skupiała się na problemach społecznych, wybierając do ich realizacji przestrzenie codzienne, jak miejsca pracy (hotele, restauracje, warsztaty samochodowe) czy przestrzenie kultury (kulisy teatralne, festiwale).

Przestrzeń teatru, którą Eri wybrała jeszcze jako dziecko, była niewątpliwie ważnym przystankiem w jej karierze zawodowej. Teatrowi poświęciła niejedną swą tekst. Teatr nauczył ją bardzo wiele o życiu. Czy Erika Mann porzuciłaby scenę teatralną i kabaretową, gdyby represje polityczne i warunki życia na emigracji jej do tego nie zmusiły? Czy pisaniu poświęciła się dlatego, że utrudniano jej kolejne angaże? Czy może teatr był jednym z etapów jej rozwoju i stanowił tylko przygotowanie do pisarstwa? Oto co ma na ten temat do powiedzenia Signe von Scanzoni, dramatopisarka i dziennikarka muzyczna, a w życiu prywatnym partnerka Eriki: „Nigdy nie byłaś »człowiekiem teatru«. Dla Ciebie teatr był stacją pośrednią, aktorstwo posłużyło Ci do tego, aby nauczyć się przedstawiania, do momentu, kiedy nie odkryłaś dla siebie tekstu”¹². Zrozumienie zależności tych dwóch pól działalności Eriki — aktorstwa i pisarstwa — wymaga pochylenia się nad jej biografią.

ERIKA MANN — PRZESTRZEŃ ŻYCIOWA

Erika Mann, właściwie Erika Julia Hedwig Mann, urodziła się w 1905 roku w Monachium, gdzie dorastała, chodziła do szkoły i zawiązała pierwsze trwałe przyjaźnie. Nadane jej imiona nie są

¹² S. VON SCANZONI: *Als ich noch lebte. Ein Bericht über Erika Mann*. Göttingen 2010, s. 111.

przypadkowe — Erik był wcześniej zmarłym bratem jej matki Kati, Julia siostrą Tomasza, a Hedwig to imię prababki ze strony matki, eseistki Hedwig Dohm, która była jedną z pierwszych autorek walczących w Niemczech o prawo kobiet do edukacji i udziału w życiu społeczno-politycznym.

Erika zawsze była dzieckiem niepokornym, razem z bratem wypróbowywała cierpliwość rodziców, kolejnych guwernantek i nauczycielek. Chętnie naśladowała innych ludzi oraz recytowała, podczas gdy Klaus stawiał pierwsze kroki w świecie literackim. Dzieci poety, jak nazywano Erikę i Klause, były nierozłączne — podejmowały wiele wspólnych inicjatyw, wzajemnie się wspierając. Jednym z pomysłów rodzeństwa było powołanie do życia grupy teatralnej, Amatorskiego Związku Niemieckich Mimów¹³. Wspólnie z rówieśnikami z sąsiedztwa, wywodzącymi się z zasobnych monachijskich rodzin mieszczańskich, pracowali nad wystawianiem wybranych dzieł literatury niemieckiej. Efekt wspólnych wysiłków przedstawiali publiczności, na którą składali się głównie krewni i znajomi.

Zamiłowanie Eriki do teatru i performansu równoważyło jej nonszalancki stosunek do obowiązków szkolnych. Rodzice, którzy nie potrafili znaleźć sposobu na poskromienie artystycznych zapędów córki, postanowili wysłać ją do szkoły prywatnej. Nie wiele tym wskórali. Erika wróciła po kilku miesiącach do szkoły publicznej, którą ukończyła z raczej przeciętnymi wynikami. Nie zwlekając, zapisała się do szkoły aktorskiej w Berlinie. Występy na deskach teatrów w Hamburgu, Berlinie i Monachium uniemożliwiły jej ukończenie szkoły. Niepełne wykształcenie nie przysporzyło jej jednak problemów — nazwisko oraz znajomości umożliwiły angaż do kolejnych sztuk i przychyłność publiczności, narażając jednak czasem na nieprzychylnie recenzje krytyki. Tak było w przypadku debiutu Klause Manna — sztuki *Anja und Esther* („Anna i Estera”), opowiadającej m.in. o skłonnościach homoseksualnych głównych bohaterów. Do obejrzenia

¹³ Oryg. Laienbund Deutscher Mimiker.

sztuki zachęcano hasłem: „Dzieci poety bawią się w teatr”. Obok Eriki w sztuce zagrał również Klaus oraz Pamela Wedekind (narzeczona Klause) i Gustaf Gründgens (przyszły mąż Eriki). Życzliwego zainteresowania publiczności nie podzielili jednak krytycy — sztukę uznano za zbyt chaotyczną, patetyczną, a same postaci za mało wyraziste. Nie inaczej było w przypadku kolejnej sztuki Klause wystawionej w tej samej obsadzie.

W 1926 roku Erika zdecydowała się poślubić dobrze zapowiadającego się aktora Gustafa Gründgensa, widząc w tym szansę na rozwój własnej kariery teatralnej. Ten formalny związek — oboje byli homoseksualni — trwał trzy lata. W tym czasie Erika odbyła z bratem podróż dookoła świata, rozpoczynając od USA, a kończąc na Japonii. Dzięki znajomościom ojca mogła nie tylko zwiedzać świat, ale i poznawać różne osobistości, takie chociażby jak Emil Jannings, Greta Garbo czy Upton Sinclair. Wysokie koszty podróży rodzeństwo próbowało pokryć, prowadząc serię wykładów oraz pisząc reportaże dla niemieckich gazet. Zgromadzone w ten sposób fundusze okazały się jednak niewystarczające — zaciągnięte długi Tomasz Mann pokrył z przyznanej mu nagrody Nobla.

Po zakończeniu podróży aktorka nie wróciła już do męża. Utrzymywała się z gaź za kolejne role teatralne oraz z pisania felietonów i reportaży. Obok tych paraliterackich form opublikowała zbiór bajek dla dzieci oraz wydała wspólnie z bratem relację z rocznej podróży.

Polityczne pisarstwo Eriki to odpowiedź nazistowskim władzom, z którymi postanowiła otwarcie walczyć od momentu, kiedy po wystąpieniu na pacyfistycznym spotkaniu Ruchu Kobiet w prasie ukazały się paszkwile na jej temat. Konflikt ten uniemożliwił jej dalszą działalność teatralną, ale przyczynił się też do stworzenia polityczno-literackiego kabaretu Die Pfeffermühle („Młynek do pieprzu”). Działalność cieszącego się dużą popularnością kabaretu, dla którego teksty pisali zarówno Erika, jak i Klaus, musiała zostać zawieszona w wyniku gwałtownych zmian politycznych, ale wznowiono ją na emigracji, w Szwajcarii. Kabaret ruszył również na tournée po krajach Beneluksu oraz do

Czechosłowacji, co przyczyniło się do odebrania Erice obywatelstwa niemieckiego.

Dzięki drugiemu formalnemu małżeństwu z homoseksualistą Wystanem Hugh Audenem, angielskim pisarzem, Erika Mann otrzymała brytyjskie obywatelstwo i wznowiła działalność kabaretu, z którym wystąpiła ponad tysiąc razy. Chcąc nieść antyhitlerowskie przesłanie dalej, zdecydowała się na występy w USA. Tam jednak jej kabaret nie wzbudził zainteresowania — tego rodzaju forma teatralna była w Ameryce nieznana. Nie rezygnując z zaangażowania w politykę, Erika zaczęła podróżować po Stanach Zjednoczonych: pracowała jako lektorka i wygłaszała odczyty poświęcone sytuacji politycznej w Europie. Podczas emigracji w USA publikowała samodzielnie oraz wspólnie z bratem. Brała udział w projektach radiowych brytyjskiego BBC oraz w agencji propagandowej w Nowym Jorku. Została korespondentką wojenną i otrzymała stopień kapitana. Po kapitulacji Niemiec przemierzała własną ojczyznę wzdłuż i wszerz, pisząc reportaże.

W związku ze zmianą klimatu politycznego podczas zimnej wojny, głównie na skutek makkartyzmu, Erika Mann przeniosła się wraz z rodzicami na powrót do Szwajcarii, gdzie zamieszkała na stałe. Tam zaangażowała się w ekranizację dzieł Tomasza Manna. Kolejne lata, aż do śmierci w 1969 roku, upływały jej na opracowywaniu spuścizny brata i ojca.

Irmela von der Lühe, podsumowując działalność pisarki wyrażała, iż cała jej późniejsza aktywność (po powrocie do Szwajcarii) skupiła się na popularyzacji dzieł brata i zabieganiu o wznowienia publikacji ojca, że zrezygnowała ona z własnej twórczości na rzecz pracy nad spuścizną rodzinną¹⁴. Ekspansywne działania na płaszczyźnie kulturowo-politycznej — praca kabaretowa, odczyty, zadania korespondentki wojennej — ustępowały każdorazowo w starciu z systemem, w jakim przyszło funkcjonować Erice Mann. Jej przestrzeń kurczyła się sukcesywnie, aby ostatecznie ograniczyć się do działalności odtwórczo-archiwalnej. Jeszcze w ojczyź-

¹⁴ Zob. I. VON DER LÜHE: *Erika Mann. Eine Lebensgeschichte...*, s. 9.

nie musiała zawiesić pracę kabaretową z powodu prześladowań politycznych w III Rzeszy, zaś na emigracji w USA nie otrzymała kolejnego kontraktu na serię odczytów po 1947 roku. Bojkot ten wynikał z antyamerykańskiej postawy Eriki, która oficjalnie krytykowała politykę USA względem Niemiec¹⁵, co stawiało ją w pozycji *fellow traveller* komunizmu. Funkcję korespondentki wojennej Erika porzuciła, kiedy w swoim reportażu z pobytu na ziemiach polskich dostrzegła ingerencję cenzury, tym bardziej manipulacyjną, że Amerykanie deklarowali przecież wolność słowa i demokratyczne podejście do denazyfikujących się Niemiec¹⁶.

Stopniowa rezygnacja z przestrzeni autentycznie własnej działalności pisarskiej powodowana była niemożnością dopasowania się do nowego klimatu politycznego. Nonkonformizm oraz liberalizm, które stanowiły podstawę wychowania pisarki, nie pozwoliły na funkcjonowanie w systemie, który wyraźnie ją ograniczał. Nie oznacza to bynajmniej, że Erika Mann była w swoich politycznych sądach nieomylna. Czasem idealizm brał górę nad trzeźwą oceną sytuacji, a konfrontacja z rzeczywistością bywała rozczarowująca. Niemniej Mann nigdy nie pozwoliła sobie na zachowania oportunistyczne.

CZY TRYWIALNIE? O PRZESTRZENI (OKOŁO)TEATRALNEJ

W życiorysie Eriki Mann celowo uwypuklone zostały te wydarzenia, które wiążą się z jej działalnością teatralną. Marzeniem

¹⁵ Krytyczna postawa Eriki dotyczyła zarówno niekonsekwentnej postawy USA względem Niemiec, jak i uległości Amerykanów w stosunkach z pozostałymi aliantami. Erikę irytowało niespójne realizowanie postulatów państw sprzymierzonych, tj. różnice w egzekwowaniu założeń denazyfikacji.

¹⁶ Anglojęzyczna wersja reportażu dla „The Collier’s Magazine” stawiała tezy sprzeczne z tymi, które zawarte zostały w oryginalnej publikacji niemieckiej, wydanej w szwajcarskim czasopiśmie „Sie und Er”. Zob. K. JEDYNAKIEWICZ-MRÓZ: *Zawsze pod prąd. Życie Eriki Mann (1905–1969)...*, s. 278.

Eriki była scena. Jej aktywność literacka wzmożła się dopiero w momencie, gdy drzwi do teatrów zaczęły się przed nią zamykać, a represje polityczne przybierały na sile. Niemniej przeznaczeniem Eriki wydawała się scena, co potwierdza jeden z wpisów do pamiętnika, w którym Klaus Mann zanotował opinię siostry: „W rodzinie jest już zbyt wielu pisarzy, twierdziła uparcie, ja jestem aktorką”¹⁷.

W latach 1928–1933 Erika Mann — występując w tym czasie również na scenie — opublikowała ponad sto artykułów, felietonów i komentarzy, których część poświęcona była wydarzeniom teatralnym, inne odzwierciedlały jej fascynację motoryzacją czy też przedstawiały doświadczenia zdobyte podczas podróży zagranicznych. Ten zbiór publikacji cieszył się ogromnym zainteresowaniem czytelników z kilku powodów: ich tematyka była bardzo aktualna, język przystępny i nietuzinkowy, nazwisko nośne, a styl bycia autorki ekscentryczny. Nie oznacza to, że pisywała ona jedynie dla przyjemności czytelnika — jej późniejsze eseje literackie i polityczne dowodzą dojrzałości intelektualnej i maestrii pisarskiej.

Po lekturze jej artykułów z lat 1928–1933 nasuwają się różnorakie pytania z pogranicza analizy tekstu i badań kulturowych. Jak Erika Mann przedstawia przestrzeń jej najbliższą? Jakie jej elementy uwypukla w tekście literackim? Czy uwagę poświęca bezpośrednio przestrzeni teatru, czy może traktuje ją szerzej, uwzględniając również przestrzeń życiową jej twórców oraz ich społeczne uwikłania? Czy felietony aktorki zawierają jedynie powierzchowne uwagi, czy też mogą być traktowane jako materiał do przemyśleń na temat ówczesnej i obecnej kondycji sztuki?

Eri pisała o teatrze, przemycając plotki zza kulis, opisując rywalizację między konkurującymi ze sobą aktorami, czasem dając upust własnemu niezadowoleniu z poziomu odbiorcy oraz zależności teatru od gustu publiczności. Teatrem nie była dla niej jedynie scena — teatrem było życie, a aktorami napotkani ludzie. W *Erste Begegnungen mit Berühmtheiten* („Pierwszych spotkaniach

¹⁷ K. MANN: *Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Reinbek 2006, s. 262.

z osobistościami”) opisuje początki fascynacji teatrem oraz poszukiwanie jego substytutów w codzienności:

Jako dziecko nie kochałam niczego bardziej niż teatr. Nie można było oglądać tego właściwego [...], przychodziło zadowalać się tym, co oferował dom, rozkoszować się rozmowami rodziców, przyjmowaniem gości, ich obecnością, ich twarzami niczym w teatrze, przysłuchiwać się, siedzieć nieopodal w odświętnym ubraniu, z zamkniętą buzią. Przysłuchiwanie się i oglądanie było wszystkim¹⁸.

Ludzi goszczących w domu Mannów Erika dzieliła na dwie grupy: tych, których kochała, oraz takich, których lubiła, lecz nie bawiła się w ich obecności tak dobrze, jak w towarzystwie tych pierwszych. Wizyta „lubianych” kończyła się z jej strony ziewaniem i przedwczesną rejteradą do sypialni, niczym po nieudanej sztuce teatralnej. Cytowany wyżej fragment zwraca uwagę na podstawową zdolność aktorów oraz pisarzy: umiejętność wnikliwej obserwacji i wyciągania wniosków. Istotny wydaje się etap życia, w którym autorka zaczęła trenować te umiejętności, oraz przestrzeń, gdzie miało to miejsce. Dom rodzinny przedstawiony jest przez nią jako miejsce przebywania różnych ludzi — nie tworzą go przedmioty czy konkretne pomieszczenia, lecz pole napięć pomiędzy osobami, które przebywają w jego przestrzeni. W zacytowanym fragmencie uwagę przykuwa również postawa przysłuchujących się dzieci, które w odświętnych strojach wyczekują ciekawych gości i chcą brać udział w życiu towarzyskim rodziców. Przybywający goście, ich sposób zachowania się oraz poruszane przez nich tematy są urozmaicheniem codzienności, substytutem sztuki teatralnej. Mimo że branie udziału w takich spotkaniach¹⁹ w okresie wczesnego dzieciństwa polegało na niemej obserwacji, spotkania te nie były pozbawione uroku.

¹⁸ E. MANN: *Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden, Reportagen*. Reinbek 2001, s. 96.

¹⁹ Życie towarzyskie w domu noblisty oraz w domu rodzinnym Kati Mann wypełniały spotkania towarzyskie z ludźmi kultury, polityki i nauki, co dostar-

Z upływem czasu zmieniał się charakter zaangażowania Eriki w spotkania towarzyskie: „Później, kiedy byliśmy starsi, takie spotkania straciły urok. Kiedy sami mieliśmy mówić i żartować, gdzie była przyjemność oglądania? Zniknęła, ale ustąpiła czemuś innemu, przyjemności współodgrywania, która oczywiście również miała swoje zalety”²⁰.

Od obserwacji Erika przeszła płynnie do gry nie tylko podczas owych spotkań, ale również w ramach wspomnianego wcześniej projektu teatralnego.

Amatorski Związek Niemieckich Mimów utworzyli we trójkę: Erika, Klaus i Ricki Hallgarten pełnili zarówno rolę zarządu, jak i zespołu artystycznego. Pierwszym wspólnym przedsięwzięciem była inscenizacja *Guwernantki* Theodora Körnera. Po sukcesie, jakim się ono zakończyło, zespół artystyczny rozrósł się — zaangażowali się rówieśnicy i podejmowano kolejne wyzwania:

Żyliśmy dla związku mimików, co nie było na rękę naszym rodzicom. Ricki malował plakaty, Klaus pisał. Wystawiliśmy jedną z jego sztuk, *Ritter Blaubart* [„Rycerz niebieskobrody”], inspirowanego romantyką Tiecka i dykcją Hauptmanna. Wystawiliśmy *Wieczór trzech króli* (wtedy, grając *Violę*, wymyśliłam dla siebie teatr jako zawód). Dochody przekazywane były jakimś „nieznanym, cierpiącym biedę kompozytorom”. Tacy byliśmy komunistyczni²¹.

Brak zachwyty ze strony rodziców wynikał przede wszystkim z malejącego zainteresowania ich pociech obowiązkami szkolnymi. Jednak dobór materiału literackiego, który był inspiracją dla młodych twórców, sugeruje raczej, iż rodzice mogliby być dumni ze swoich dzieci. Amatorski Związek Niemieckich Mimów nie tylko realizował adaptacje, tworzył również projekty autor-

czało młodemu pokoleniu Mannów okazji do poznania wybitnych osobistości oraz nawiązania kontaktu z ich dziećmi. Gośćmi Mannów i Pringsheimów bywali Bruno Walter, Gerhard Hauptmann, Frank Wedekind, Bruno Frank, Alfred Kerr czy Hans Thoma.

²⁰ E. MANN: *Blitze überm Ozean...*, s. 97.

²¹ Ibidem, s. 56.

skie, inspirowane klasykami literatury niemieckiej. Dowodzi to faktu, że dzieci noblisty od najmłodszych lat zaznajamiane były z kanonem literackim, a rozmowy o literaturze nie były w ich domu rzadkością.

Amatorskie działania młodzieżowe przerodziły się z biegiem czasu w działalność zawodową, której Erika poświęciła felieton *Vor der Premiere* („Przed premierą”). Aktorka opisuje w nim przygotowania, próby przedpremierowe, zafiksowanie aktorów, którzy w życiu codziennym posługują się wyuczonymi partiami tekstów. Stan permanentnego podenerwowania wzmacnia się po ostatniej próbie, ostatniej rekapitulacji tekstu. Wtedy aktorka wraca do siebie i miotając się po kątach, oczekuje wieczornej premiery:

Zegarek tyka — dlaczego jestem taka samotna? Jak zaczyna się rola? Zapomniałam! Rany boskie, absolutnie, totalnie zapomniałam! Kieliszek wódki? To osłabia. Kawa? Pobudza! Chodzić po pokoju, przemierzać celę. Co się dzieje z żołądkiem — ochryzło się — niech żyje histeria! Jak to będzie? Powoli, powoli zakrada się wieczór. Gdyby tak być już w garderobie! Gdyby tak pierwsze zdanie...²²

Opisaną tu przedpremierową histerię Erika Mann poskramia pisaniem. Liczne wykrzyknienia, wyliczenia czy pytania retoryczne służą rytmizacji powyższego fragmentu, nadając mu tempo adekwatne do opisywanej gorączki myśli. W chwilach największego podenerwowania przed występem aktorka zapisuje przemyślenia, przelewa emocje na papier. Ta strategia pozwala jej dotrwać do wieczora, dojść do garderoby, poddać się kojącemu działaniu szminki i uspokoić serce nałożeniem peruki. A później już tylko „...husz, husz, na szafot”²³.

Scenę określa mianem szafotu. W tej hiperbolicznej metaforze lokuje Erika emocje związane z występem premierowym. Scena staje się dla niej miejscem, na którym poddaje się ocenie publiczności. „Szafot” sugeruje pogodzenie się z faktem, że po

²² Ibidem, s. 105.

²³ Ibidem, s. 106.

premierze aktorowi przychodzi zmierzyć się z krytyką. Słowo to poprzedzone jest jednak onomatopeicznym „husz, husz”, którego użycie neutralizuje odbiór całej frazy. Łagodzi ono przymus uczestniczenia w premierze, sugerując raczej pobłażliwe poganianie, podkreślające niezawisłą decyzję aktora o wyjściu na scenę. Również w powyższym fragmencie przestrzeń jawi się jako coś niedookreślonego. Brakuje w niej podstawowych przedmiotów – mieszkanie jest raczej puste, co uzasadnia porównanie go do celi. Jedyne opisane w nim przedmioty to milczący telefon, sofa oraz biurko, nad którym Erika Mann pochyla się, pisząc kolejny tekst. Surowość przestrzeni kontrastuje z bogactwem emocji kłębiących się w aktorce, która nie może doczekać się premiery. Kontrast pomiędzy przestrzenią opisanego mieszkania a sferą literackich odczuć jest odwrotnie proporcjonalny do zależności pomiędzy rzeczywistym angażem zawodowym aktorki oraz jej zmiłowaniem do pisania. Autobiograficzne dopełnianie się stref działania autorka zestawia z przeciwstawnymi przestrzeniami tekstu.

Po okresie prób aktor musi skonfrontować się z oceną publiczności i znieść z godnością krytykę. Erika Mann zwraca uwagę na fakt, że wizyty w teatrze, gdzie bywa jako gość lub aktorka, nie przyprowadzają jej o wesołość, lecz powodują, że staje się bardziej „refleksyjna i raczej przygnębiona”²⁴. Na prowincji życie aktora bywa bowiem nieznośne:

Twój teatr ledwo zipie – człowiek z miasteczka, z grubym portfelem, ma abonament, wykupuje go niechętnie, ale dokąd zabierałby kobiety dla własnej uciechy, gdyby go nie było? Siedzi więc rozwalony w parterze, a ty masz ze sceny obserwować, jak się zachowuje. Uśmiecha się podczas burleski, wszystko jest w porządku, po wszystkim możesz mu się głęboko uklonić. Chrapie, kiedy grasz w tragedii, drzyj – on, człowiek z portfelem, zwolni cię, kiedy się przebudzi²⁵.

²⁴ Ibidem, s. 62.

²⁵ Ibidem, s. 63.

Felietonistka opisuje bardzo dokładnie uzależnienie wyboru sztuk dla teatru od gustów publiczności, która preferuje tematy lekkie i łatwe w odbiorze. Uwagi Eriki nie uszły również warunki życia aktorów, którzy wegetują na marginesie społeczeństwa: gnieźdząc się na poddaszach, brzydząc się własną dolą, po sto-kroć gorszą od profesji krawca czy ślusarza, którzy na prowincji cieszą się społecznym szacunkiem²⁶.

Sztuka w ocenie Mann kieruje się rozsądkiem, biorąc pod uwagę nie tyle natchnienia muz, co przede wszystkim nastroje społeczne — „biegnie za chlebem długimi susami i pozostaje tylko pytanie, ile razy się przy tym potknie”²⁷. Tak racjonalna postawa wydaje się uzasadniona z perspektywy człowieka zajmującego się sztuką. Można być marzycielem, ale w końcu każdy artysta — zarówno popularny, jak i ten mniej znany — będzie musiał kierować się pragmatyką: „[...] rysownik zacznie pisać, a pisarz kręcić filmy — wszyscy próbują wszystkiego — po to, by przetrwać”²⁸. Autorka zwraca uwagę na *circulus vitiosus*. Z jej obserwacji wynika, że trzeba się zgadzać na to, co nie sprawia przyjemności, czym się czasem gardzi, żeby zarobić na to, co wydaje się wartościowe. Jednocześnie aktorka sugeruje, że tego rodzaju postępowanie niesie ze sobą zagrożenie: podczas biegu można się potknąć. Erika Mann jest przekonana, iż sztuka *par excellence* co najmniej kilkakrotnie poniosła porażkę. Użyta animizacja: „[...] und die Frage ist nur, wie oft sie dabei stolpert” („[...] i można jeszcze tylko zadać pytanie, jak często ona [sztuka — P.B] się przy tym potyka”) sugeruje sceptycyzm autorki, która nie rozważyła, czy sztuka obroni się w zaistniałej sytuacji, lecz ile razy upadnie, by podnieść się ponownie do biegu. Atrybutem przestrzeni teatru w rozważaniach Mann jest jej quasi-niezmiennność w czasie. Autorka zwraca uwagę na kontinuum wydarzeń, tj. cykliczne upadki sztuki, implikowane powielającymi się strategiami zachowań jej odbiorców; kładzie nacisk (widoczny już w tytule felietonu) na

²⁶ Zob. ibidem.

²⁷ Ibidem, s. 99.

²⁸ Ibidem, s. 100, 101.

stałą dyspozycję sztuki do odpowiadania na aktualne potrzeby odbiorców.

Powyższe obserwacje przystają, jak się wydaje, również do obecnych realiów. Analogie pomiędzy okresem międzywojnia a XXI wiekiem są czytelne — również dziś teatr, szczególnie ten w mniejszych miastach, boryka się z niską frekwencją (poziom odbiorców też nie jest zbyt wysoki). Dzisiejsza publiczność skłania się ku tańszym i łatwiejszym w odbiorze formom sztuki. Nierzadko aktorzy muszą iść na ustępstwa i godzić się na półśrodki, aby zapewnić sobie stabilność finansową.

Erika Mann ironicznie puentuje felieton *Geht die Kunst nach Brot?* („Czy sztuka idzie za chlebem?”) nawiązaniem do siebie samej, rozważając możliwość wzięcia udziału w pewnym performansie: „A gdyby mnie poproszono, żeby przed większą publiką wjechać samochodem po schodach na wieżę, próbując przy tym deklamować *Marię Stuart* i równocześnie spisywać krótkie sprawozdanie z wrażeń związanych z tym wyzwaniem — zapewne bym spróbowała²⁹.

Wyrażna w tym fragmencie ironia bazuje jednak na bardzo skrupulatnie przemyślanej koncepcji rzekomego performansu³⁰. Erika Mann miałaby, zgodnie z duchem humanizmu, w jakim została wychowana, deklamować *Marię Stuart*. Wprawdzie przywołana została sztuka okresu klasyki weimarskiej, jednakże jej przesłanie jest stanowczo bardziej uniwersalne. Erika Mann celowo nawiązuje do rozważań Schillera o estetycznym wychowaniu człowieka, który powinien być wrażliwy na piękno i sztukę. Aby podkreślić kontrast pomiędzy Schillerowską myślą estetyczną a ryzykowną postępowością ówczesnej epoki, aktorka sugeruje deklamację kanonicznego tekstu podczas próby pokonania samochodu schodów. Wprawdzie Erika znana była z otwartości

²⁹ Ibidem, s. 101.

³⁰ Sugerowany przez autorkę performans określony został mianem rzekomego, ponieważ kompilacja trzech składowych przedsięwzięcia jest na tyle abstrakcyjna, iż raczej zakrawa na śmieszność, niż zakłada możliwość wykonania zadania.

na wyzwania³¹ oraz liberalizmu, niemniej powyższe połączenie byłoby przejawem ignorancji i pogardy dla filozoficznych podwalin literatury niemieckiej, która dla córki noblisty miała wielką wartość.

Dodatkowo, obok nawiązania do motoryzacyjnej pasji Eriki pojawia się tu sugestia połączenia dwóch wskazanych powyżej czynności z przedsięwzięciem, z jakiego aktorka czerpała korzyści finansowe — z opisaniem w reportażu wyzwania, jakim postanowiła sprostać, i towarzyszących temu emocji. Połączenie wszystkich tych zadań wydaje się co najmniej śmieszne... Jak się okazuje, ówczesne dylematy ludzi sztuki nie straciły na aktualności. Czy w dzisiejszych czasach sztuka nie podąża za pieniądzem, dopasowując się do gustów publiczności i nierzadko narażając na śmieszność, aby tylko zaistnieć i nie pozwolić o sobie zapomnieć?

* * *

Twórczość Eriki Mann jest w niemieckim obszarze językowym bardzo mało znana. Poświęcenie działalności scenicznej i pisarskiej na rzecz wspierania działań ojca i troska o spuściznę brata uniemożliwiły jej pełną realizację ambicji literackich. Miłością Eriki był teatr, a pisarstwo początkowo stanowiło jedynie środek do uzyskania niezależności finansowej. Nie oznacza to jednak, że jej felietony czy późniejsze eseje nie stanowią wartościowego dorobku i nie są godnym uwagi świadectwem epoki — ta ekscentryczna i pewna siebie autorka zajmowała jednoznaczne stanowisko w walce z III Rzeszą, walczyła o prawa kobiet do równouprawnienia i kształtowała świadomość interkulturową Niemców. Przywołane tu felietony i komentarze poświęcone problematyce teatralnej, która według Eriki Mann wiązała się

³¹ W 1931 roku Eri uczestniczyła w rajdzie samochodowym po Europie, rywalizując z innymi męskimi załogami. Wygrała ten wyścig po pokonaniu 10 000 km, spędzając znaczną jego część za kierownicą fordą.

zawsze z fascynującą codziennością, nadającą sens aktorstwu, przywołać należy nie tylko ze względu na ich niszowy charakter, ale i zadziwiającą aktualność.

TRIVIAL SPACES? MARGINALIZED WORK OF ERIKA MANN

Summary

The following article focuses on life and work of Erika Mann — an author, cabaret-performer, reporter and a daughter of Nobel Prize laureate, Thomas Mann. Her texts are not familiar to Polish audience because of a lack of translation. However, the themes she touches upon are still current — she ponders upon the psychological condition of theatre people, comments on the theatres' offer that responds to not very sophisticated tastes of the theatre goers and draws one's attention to the fact that people of art must compromise in order to obtain funds allowing them to live. The analysis of her columns should also provide information regarding literary devices used by Mann to express her irritation and disgust. The historical and biographical background will show the breakthrough in perceiving a woman's space in the middle-class society of Germany at the beginning of the 20th century.